

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

---

### René Allio, *Les Carnets I 1958-1975*

Lavérune, L'Entretiens « Horizons de cinéma », 2016

François Amy de la Bretèque

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5205>

DOI : 10.4000/1895.5205

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 205-208

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « René Allio, *Les Carnets I 1958-1975* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5205> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5205>

---

© AFRHC

les subtilités du système local. Cette lacune est d'autant plus problématique que c'est justement la diversité, la présence persistante de films d'allure peu commerciale ou de répertoire ainsi que l'existence de séances jeunesse qui rapproche la programmation des salles parisiennes de celle d'un grand festival. De ce fait, l'absence d'une conclusion se fait ressentir dans un ouvrage comportant de nombreuses sous-parties et de multiples auteurs, qui eussent mérité une synthèse finale mettant clairement en évidence sa cohérence.

Ouvrage ambitieux, *Cinemas of Paris* ramasse de façon accessible les principaux enjeux et caractéristiques de l'exploitation parisienne dans la deuxième décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. Centré sur les particularités qui déterminent une fétichisation de ce paysage pour le cinéophile, il s'agit du premier livre à reconnaître la force d'attraction qu'exerce un masque non-commercial sur une partie du public, français ou étranger. À travers l'indication des vrais enjeux politico-institutionnels qui sont derrière la construction de cet environnement d'apparence magique, l'ouvrage met en évidence les laborieuses coulisses de cette bâtisse qui exporte un mode de vie séduisant pour ceux qui s'intéressent à la culture. Portant à la fois sur la sociologie, l'économie et l'histoire du cinéma, la forme du livre, riche en illustrations et constitué de sous-parties courtes et aux formats divers, fait que la lecture d'un tel sujet qui aurait pu autrement passer pour aride est agréable. Il s'agit d'une nouvelle forme d'approche de l'exploitation du cinéma, dont les quelques lacunes théoriques sont compensées par l'importance des informations fournies hors de portée pour ceux qui ne sont pas directement impliqués dans la filière. Le bilan est positif et une traduction en langue française serait plus que bienvenue.

Ana Bento Ribeiro

**René Allio** *Les Carnets I 1958-1975*, édition présentée par Gérard Denis-Farcy avec la collaboration d'Annette Guillaumin, Lavérune, L'Entre-temps « Horizons de cinéma », 2016, 368 p.

René Allio, décédé en 1995, était à la fois ou successivement peintre, metteur en scène de théâtre et réalisateur de films. Le vingtième anniversaire de sa mort a été l'occasion de le sortir de l'oubli relatif dans lequel on le tenait (voir 1895 n° 74 et 75). Après l'édition de deux coffrets DVD, le travail de réhabilitation se poursuit avec cette grosse entreprise éditoriale qui fait apparaître un Allio écrivain et théoricien de sa pratique, aspect de sa personnalité que n'ignoraient pas ceux qui l'ont connu.

L'historienne Arlette Farge, qui fait la préface (elle avait participé à *Un Médecin des Lumières* à partir de 1984), avait édité avec l'accord de l'auteur en 1991 aux éditions Lieu Commun une première sélection de ces *Carnets* couvrant les années 1970-1990. Pourquoi en proposer maintenant une édition intégrale qui couvrira plusieurs volumes ? Farge le dit elle-même : toute sélection est subjective, on ne peut savoir ce qui sera utile aux historiens de l'avenir, et seule une intégrale « restitu(e) une pensée et une action, celle de René Allio, mais aussi des faits infimes que l'on pourrait croire insignifiants » ; or l'historienne, dont il faut recommander l'excellent préambule méthodologique, « refuse cette idée car ce qui consume et crée la vie est fait de minuscules agencements de nos actes, affects, humeurs, instants de vie ».

C'est Annette Guillaumin qui s'est attachée au travail titanesque de déchiffrement et de transcription des quarante carnets qu'Allio a tenus soigneusement à partir de 1958 et dont il avait voulu faire non pas un journal au sens habituel du terme (« il ne construit aucun pacte autobiographique » écrit Farge), mais bien des carnets de notes : réflexions sur la vie, sur la gestation de ses films, notes de lectures, spectacles et films vus, réaction à l'actualité..., carnets qui lui servaient de matériau et qu'il relisait de temps à autre en les annotant. Guillaumin expose simplement les principes de son travail dans une postface. Ayant été la dernière compagne

de René, elle disposait de certaines clés et a pu corriger les erreurs assez nombreuses de l'édition de 1991.

On remonte donc dans le temps jusqu'en 1958. Il y a un trou de 1961 à 1964 dont on ignore la raison (voir p. 35) qui nous prive des années où Allio débute dans la mise en scène cinématographique (*la Meule*, 1962, *la Vieille Dame indigne*, 1964) et de celles de ses grandes collaborations avec Roger Planchon. Quand l'activité d'écriture reprend, Allio a déjà pris franchement le virage vers le cinéma. Les *Carnets* comportent d'autres lacunes mais plus faciles à expliquer au moment des tournages des films. Il apparaît en effet clairement qu'il ne voulait pas tenir un journal de tournage. Il refuse d'ailleurs la proposition que lui faisaient les *Cahiers du Cinéma* en 1975 pour *Moi, Pierre Rivière...* (p. 323), le confondant peut-être avec le Truffaut de *Fahrenheit 451*...

Le premier usage que l'on peut faire de ces *Carnets*, le premier qui vient à l'esprit et le plus évident, est d'y chercher le matériau qui éclaire la genèse des films à partir de *l'Une et l'autre* (tourné et sorti en 1967). Ceux-ci viennent de loin, de très loin parfois. Le plus caractéristique à cet égard est le projet d'adaptation du *Bon Petit Henri* de la Comtesse de Ségur (première mention le 7 octobre 1972) auquel Allio tenait obstinément et qu'il ne réaliserait jamais : c'est son *Chef d'œuvre inconnu*, un paradigme de l'œuvre idéale et impossible qui peut être vu comme le moteur même de l'artiste. On suit donc depuis le germe les transformations des projets : *Pierre et Paul* (sorti en 1968) trouve son origine dans un virtuel « Woyzeck au bidonville » (1966, pp. 92-97) ; *Retour à Marseille* (1980) et *l'Heure exquise* (1981) ont vécu une longue latence sous l'espèce d'une « saga familiale » (1966, p. 62, 1974, p. 310...) ; Les futurs *Camisards* (sorti en 1972) ont d'abord pour matrice un « Saül et David » (1969, p. 126, p. 131) auquel Allio mettra un certain temps à renoncer car le motif du père et du fils l'obsède ; l'idée de réaliser un film dans le monde paysan (1972, p. 210) précède d'assez loin la rencontre avec Michel Foucault d'où sortira *Moi, Pierre Rivière...* (1976). *Transit*, qui ne sera

tourné qu'en 1989, vient d'encore plus loin (1974, p. 272, p. 278). On voit les projets, d'abord touffus, se simplifier peu à peu pour parvenir à une sorte d'épure. Des notations éclairent la méthode de préparation de l'écriture des scénarios (p. 230). On ne peut tout énumérer ici, mais il convient de préciser que ces précieux *Carnets* ne sauraient constituer la source unique et irréfutable de la genèse des films, sauf à tomber dans un point de vue strictement auteuriste. Il faut conjuguer cette source avec d'autres comme les scénarios, les plans de tournage, les interviews, la presse, etc. On doit s'intéresser dans ces calepins à ce qui est glissé du contexte social, culturel, politique... Allio plaide d'ailleurs lui-même à plusieurs reprises pour l'idée d'une « œuvre ouverte » (le livre d'Umberto Eco est paru en France en 1962) et pas uniquement personnelle.

Une éphéméride comme celle-ci constitue aussi un cimetière des projets non aboutis auxquels il confère une seconde vie. On ignorait qu'Allio envisagea de faire un film du *Hussard sur le toit* (1973, p. 240, p. 271) : Allio-Giono, quelle rencontre riche en perspectives cela aurait été, à commencer par les racines italiennes ! Il a envie d'un film sur la Résistance en Cévennes, d'un autre sur les ouvriers de Fos sur Mer... mais souvent ces projets se sont dissous dans les films existants et découvrir ici leur matérialité permet d'éclairer des aspects occultes de ceux-là.

Ce qui frappe chez Allio c'est qu'il a su d'emblée ce qu'il voudrait faire et qu'il s'est tenu à cette ambition. « “De quoi on veut parler” » titre-t-il un long développement en réaction à un article de Poirot-Delpech sur le Festival d'Avignon dans *le Monde* (12 août 1971, p. 171). « Moi je veux parler des hommes, je veux les montrer et les raconter pour les comprendre mieux, moi et ceux à qui je les raconte. Les hommes qui m'intéressent, ce sont d'abord ceux qui ne comprennent pas, et pourquoi ils ne comprennent pas ».

Allio se signale par le recul réflexif qu'il adopte constamment non seulement sur les œuvres en train de se faire, en incluant les décors de théâtre, mais encore sur les œuvres terminées. Il n'est pas

de ceux qui laissent leurs films vivre leur vie seuls. Il les accompagne longuement auprès du public. On trouvera par exemple le récit d'une présentation à Perpignan de *Rude journée pour la reine* (octobre 1974, p. 309). Il examine la composition et les réactions du public. Mais surtout, il juge lui-même rétrospectivement son travail. Dans cet exercice, il est impitoyable. Il y a chez lui un côté autocritique presque masochiste. En 1971 après avoir lu Gaston Bachelard, il considère qu'il est trop réflexif, trop intellectuel, qu'il a privilégié la pensée sur la forme (p. 234). Il essaie d'imaginer une méthode pour échapper à ce travers (pp. 167-168). Ce qui compte dans une œuvre, en vient-il à penser, c'est que l'artiste aussi change en la faisant, condition pour qu'elle change les autres (p. 235). Cela résout clairement la question de l'autobiographique qu'Allio ne met jamais en avant. Il veut à toute force se libérer de la forme brechtienne (1972, p. 211, 1973, p. 258), qu'il pense en bonne partie responsable de cette sécheresse, tout en ne parvenant pas à la récuser complètement. Gérard-Denis Farcy fait dans son introduction une bonne mise au point sur cette question obsessionnelle chez Allio. Ceux qui l'ont connu se souviennent de cette modestie scrupuleuse qui le faisait si souvent douter de son travail...

Allio juge aussi les œuvres des autres, peintres actuels ou passés, hommes de théâtre, cinéastes. Les *Carnets* pourraient être lus comme un recueil des critiques qu'il n'a pas écrites car l'exercice ne lui aurait pas plu. Le plus souvent c'est pour exprimer de l'admiration : Luis Buñuel, jugé comme le plus grand à la sortie du *Charme discret de la bourgeoisie* (1973, p. 238), Nagisa Oshima, Claude Jutra et Robert Mulligan dans une moindre mesure, plutôt que Bernardo Bertolucci ou que Francesco Rosi, et même qu'Orson Welles, sur lesquels il a des réserves. Ce palmarès n'est pas forcément celui auquel on s'attendait. Parfois mais rarement il a la dent plus dure, sur *Mort à Venise* de Luchino Visconti par exemple (p. 175) comme il lui arrive de l'être gentiment sur tel ou tel de ses collaborateurs (Serge Toubiana et Pascal Bonitzer débarqués sur le projet de *Pierre Rivière*).

Une critique exceptionnellement mordante du *Woyzeck* mis en scène par Jean Jourdeuilh (1973, p. 244) lui sert surtout à marquer des limites à la réaction anti-brechtienne et à récuser une conception de l'art basée sur la seule « libido » de l'auteur. Il dit de Jean-Luc Godard des choses fort justes (à propos de *Tout va bien*, 1972, p. 255) qui, par ricochet, le situent par rapport à lui dans l'expression politique.

L'histoire (voir p. 212) et le politique sont toujours présents à l'horizon de sa création et de sa réflexion. Sa crainte constante est d'adopter un comportement et une sensibilité « petites bourgeoises » (p. 193). Il s'accuse lui-même d'avoir cédé à ce défaut. Mais inversement, il se méfie de l'« ascétisme révolutionnaire » (p. 197) qu'un certain esprit gauchiste réclamait dans les années 1970. On peut relever au passage que les *Carnets* enjambent presque totalement Mai 1968 ; Allio ne veut pas, contre l'évidence, que *Pierre et Paul* en ait été une sorte de parabole... (p. 124). Dès le début de ces *Carnets* il négocie une sortie du marxisme orthodoxe, mais ne tombe jamais dans le reniement si fréquent à sa génération. Son souci permanent est de conjuguer la rigueur du discours sur la société et la préoccupation des formes artistiques. « Les objets artistiques ne seront jamais des actions politiques pleinement satisfaisantes », écrit-il dans une belle synthèse (pp. 206-207), ou s'ils l'étaient, ils seraient monosémiques et donc ne seraient plus des œuvres d'art. Mais faut-il, pour se faire comprendre du « peuple », recourir aux formes dont ce public a l'habitude ? Ou lui imposer des formes d'avant-garde ? Allio n'arrive pas à trancher. Il répète comme un mantra la formule de Brecht (citée trois fois dans le livre) : « ne pas penser aux bonnes vieilles choses mais aux mauvaises choses ».

René Allio s'est, à partir d'un certain moment, posé sérieusement la question de savoir s'il fallait « sortir du système ». Pour lui, plutôt que de passer aux formes du cinéma militant, cela signifie aller loin du centre, opérer un retour à la province (1974, p. 268, p. 290). Il ne manque pas une occasion de faire l'éloge de la vie culturelle en

province (Perpignan lui sert de paradigme! 1973, pp. 257-58). Lentement se met en place le projet de ce qui deviendra le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique. (Renvoyons à la journée d'étude à Aix en Provence le 13 mai 2014: 1895 n° 75).

L'édition très soignée malgré quelques coquilles résiduelles est assortie d'un index des noms. Suggestons pour le second volume un index des titres et un autre des noms de lieux (Allio fut très nomade). De nombreuses notes de bas de page donnent du sérieux à l'édition, œuvres de Farcy. Si celles « de référence » sont très utiles (gros travail de repérage des textes cités, en particulier), on regrettera que certaines, « de contenu », soient trop intrusives, agaçant le lecteur en lui disant ce qu'il doit penser ou ajoutant de l'ironie là où il y en a déjà implicitement dans le texte.

Il y a donc de multiples entrées dans ces *Carnets* qui n'étaient pas destinés à la publication ; mais on peut choisir aussi de les lire « dans l'ordre », comme un roman, car il y a une sorte de ligne narrative. On y voit en effet les aventures de l'esprit, les soucis, les scrupules, les interrogations d'un homme anxieux obsédé par la mort dès ses cinquante ans, foncièrement honnête, qui fut aussi un honnête homme.

François Amy de la Bretèque

**Alexandre Sokourov, *Au cœur de l'océan***, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Histoire et esthétique du cinéma/Travaux », Traduction du russe et introduction de Jeremi Szaniawski, 2015, 246 p.

Ce livre d'Alexandre Sokourov avait déjà été publié deux fois. En 2009, à Milan, dans une version italienne (éditions Bompiani) – l'édition originale. En 2011, à Saint-Petersbourg, dans une version russe (édition Amphora). Le cinéaste a confié lui-même le soin de traduire cette seconde version en français à Jeremi Szaniawski qui lui avait consacré une thèse (soutenue à l'Université de Yale) et un livre, *The Cinema of Alexander Sokourov. Figures of Paradox* (New York, Wallflowers Press, 2014). Traduction en français de l'édi-

tion russe, *Au cœur de l'océan* est donc la troisième édition du livre. L'édition italienne comportait quinze chapitres, l'édition russe, dix-sept. L'édition française, approuvée par Sokourov, conforme dans son plan à l'édition russe, en comprend seize. Szaniawski ne reprend pas le chapitre 14 de l'édition russe qui contenait une lettre du cinéaste adressée à Elisabetta Sgarbi, responsable de l'édition italienne. En revanche, il a ajouté un bref chapitre (le chapitre 15) d'hommage à la cinéaste russe Svetlana Proskourina à l'occasion d'une rétrospective de Rotterdam en 2007.

Comment comprendre le titre de ce livre ? On se souvient que l'océan est évoqué à l'ouverture de *Francofonia* (2015), le film le plus récent de Sokourov. Un cargo chargé de conteneurs remplis d'œuvres d'art est en perdition dans l'océan Atlantique. Pour survivre, le bateau devrait jeter les conteneurs à la mer. Cette menace du naufrage représentait l'allégorie du danger mortel qui menace les œuvres d'art, aspirées, dans le passé, par les vagues de l'océan, ou arrachées à leur terre natale, en Europe, par les troupes de Napoléon. Dans le film, les forces de l'océan – images de mort – s'accordaient à celles de l'Histoire dont la violence culmine dans la guerre. Le titre du livre nous suggère, au contraire, que l'image de l'océan renvoie à la vie jaillissant sous l'eau de l'inspiration du cinéaste pour ses films (alliance du document et de la fiction) comme pour ce livre où s'unissent souvenirs, pages de journal intime, portraits de cinéastes (Tarkovski, Bergman, Antonioni, Eisenstein) ou d'homme politique (Boris Eltsine), réflexions sur le cinéma, « nouvelles cinématographiques » représentant les « versions littéraires » de plusieurs films tournés entre 1992 et 2007.

Les seize chapitres d'*Au cœur de l'océan* peuvent être regroupés en trois grandes parties. La première (chapitres 1 à 4) comprend des souvenirs d'enfance et de l'âge adulte, ainsi qu'une interrogation sur le sens à donner à la vie (le chapitre 4: « La question des questions »). Szaniawski nous révèle que l'interlocuteur sans nom du chapitre 3 (« Un exemple historique ») n'est autre que Boris Eltsine (dont Sokourov brosse le portrait au cours du